

## **VI Jornadas de Sociología de la UNLP**

### **Mesa 34: Modos del cuerpo: prácticas, saberes y discursos**

#### **La corporeidad del actor: ¿simulacro, contagio o creación?**

##### **Autores**

Gabriela Pérez Cubas: Magíster en Artes Escénicas, Licenciada en Teatro, actriz. Profesora Adjunta en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, Tandil, Pcia de Buenos Aires, a cargo de las cátedras Expresión Corporal II y Didáctica de la actuación. E-mail: [gperez@arte.unicen.edu.ar](mailto:gperez@arte.unicen.edu.ar).

Miguel A. Santagada: Profesor y Doctor en Filosofía. Profesor Titular en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, Tandil, Pcia de Buenos Aires, a cargo de las asignaturas Semiótica y Teorías de la Comunicación de Masas. E-mail: [miguelasan@speedy.com.ar](mailto:miguelasan@speedy.com.ar).

##### **Resumen**

Se discuten aquí los conceptos de creatividad e imitación vinculados al análisis de la práctica teatral. Los debates surgidos a finales de la década del setenta alrededor de estos conceptos se retoman aquí, pues los mismos representaban dos tendencias opuestas, pero conciliables, de la práctica teatral. La noción antropológica de corporeidad (Duch y col., 2005) nos posibilita revitalizar en términos semiológicos el debate en torno a la materialidad corpórea de los significantes y los sentidos sociales que estos conllevan para la formación y el entrenamiento actoral, las cuales se realizan mediante el estudio y la adaptación de los patrones corporales de movimiento que caracterizan las distintas comunidades. En consecuencia, proponemos pensar el aprendizaje de la gestualidad, de los movimientos corporales, y del sentido con que éstos son empleados en la vida cotidiana como un proceso que implica a la creatividad y a la imitación, operaciones que configuran un eje a lo largo del cual se establecen puntos de contacto y puntos de fuga entre la corporeidad característica de un grupo social y la específicamente personal, momento este último en donde la tarea creativa del actor tiene lugar.

## Introducción

Fuera de los estudios sistemáticos de teatro, la labor del actor es entendida en términos de fraude y simulación. La expresión popular “hacer teatro” implica un juicio de valor y al mismo tiempo un juicio de conocimiento. Según este último, habría una verdad objetiva accesible a todo el mundo. Según el juicio de valor, la actuación implicaría una representación “falsa” de dicha verdad objetiva. También en los estudios clásicos sobre el teatro se consideraban irreductibles la verdad y la actuación. El principio de autoridad servía a los fines de un imaginario paternalista, que condujo a proyectos como el de la crítica de las costumbres, por ejemplo. En cierta forma, este imaginario se encuentra bosquejado en la *Paradoxe sur le Comedien* de Diderot (1777), cuando se insiste en la necesidad de que el actor, para emocionar a los espectadores, para “arrancarles lágrimas” (sic), no debe perder la consciencia de su rol, ni dejarse arredrar por las emociones que intenta suscitar entre los asistentes de la sala teatral.

Ese horizonte de comprensión ha cambiado; la decadencia de las figuras autoritarias, junto con el declive de los metarrelatos han convertido en problemático el realismo axiológico o epistemológico a partir de los cuales puedan establecerse, inequívocamente, qué conductas son las correctas o qué representación es la más fiel. La evolución de las artes escénicas -desde Gordon Craig hasta nuestros días-, por su parte, ha dilucidado que entre actuación y simulación no hay más que una vaga relación conceptual; en gran medida, los desarrollos contemporáneos del teatro y de la actuación cuestionan en varios sentidos los principios establecidos por el realismo acrítico tradicional. Principalmente desde el punto de vista corporal, el actor no resulta ser ya un mero reproductor de las ideas de un autor, preconcebidas y transmitidas a través de un texto escrito. Más bien, el actor contemporáneo es un creador que aporta con su corporeidad a la construcción de un fenómeno escénico donde interactúan los elementos constitutivos del hecho teatral, incluidos los objetos escenográficos, la ambientación sonora y lumínica, y los espectadores (Durand, 1980).

La noción de corporeidad ha abierto el camino para esta comprensión de la actuación escénica que proponemos. Entendida como “la concreción *propia*, identificante e identificadora, de la presencia corporal del ser humano en *su* mundo, que constantemente, se ve constreñida al uso y al trabajo con símbolos” (Duch y Melich, 2005,240), la corporeidad eslabona las dos dimensiones básicas del teatro: la presencialidad física y el sentido. Precisamente, la intervención del actor en la construcción creativa del hecho teatral cuestiona la existencia de una verdad unívoca.

Otros autores se refieren a la corporeidad como “carne historiada” (Matoso 2001), con lo cual se trasciende la concepción reproductivista del cuerpo del actor como soporte de una historia que no lo involucra. De este modo, “hacer teatro” implica un compromiso vivencial de parte del actor para con su propia biografía, una indagación en las experiencias sociales en procura de una revisión crítica de la existencia humana a la que él tuvo acceso. A partir de dicha revisión, el actor proyecta una construcción artística que tiene como soporte no sólo su propio cuerpo, sus movimientos y su voz; también se integran en ese constructo las emociones, las vivencias, las esperanzas y las decepciones que se han hecho historia y que son la materia de la indagación. Para construir teatralidad desde el cuerpo del actor, pues, hay que indagar en las formas alternativas a la corporeidad cotidiana. De esta manera, antes que una “simulación”, la labor actoral consistiría en el desarrollo de una existencia real adaptada a las particularidades de la espaciotemporalidad escénica. En su formación y entrenamiento los actores logran dicho desarrollo por medio de la revisión crítica de su existencia corpórea, entendida como “carne historiada” (Matoso, op. cit.).

¿Qué dispositivos se ponen en funcionamiento cuando el actor indaga en su existencia corpórea, en tanto experiencia social? Una respuesta tentativa a esta cuestión podría indicar al menos dos caminos complementarios: la observación (que incluye la propiocepción) y la imaginación. El primero de estos dispositivos desemboca en la mimesis, la reproducción de un objeto por vía de movimientos, gestos y expresiones alusivas. El dispositivo restante conduce a la producción *-ex nihilo* o no- de fenómenos o entidades que no preexistían al acto de dicha poesis. Mientras observamos o imaginamos, no recreamos efectivamente la experiencia: solo accedemos a ella provisional, sutilmente. Lo que transforma la observación y la imaginación en nuevos objetos son las operaciones denominadas, respectivamente, imitación y creación.

Otra vez, la tradición y el sentido común han contribuido a distorsionar estas nociones: la creación ha sido pensada como un tipo de tarea del que resultaría un objeto absolutamente original, nuevo y hasta entonces inexistente en los planos óntico y ontológico. La creación no se pensaba como un proceso inacabable, como una dinámica contradictoria que abarcara a la vez lo nuevo y lo conocido; reducida al estatuto de un tipo de acción orientada al éxito, la creación, que implica esfuerzos y búsquedas, terminó siendo evaluada por el resultado *-imposible-* original. En el polo opuesto, la imitación fue equiparada a las reacciones motoras *-controlables* o no por el sujeto- de las que daban cuenta animales como los simios o las abejas. La imitación daba cuenta

de falta de talento, el mismo que desbordaba el creador. Ni tanto ni tan poco, con respecto a la labor del actor, a su formación y entrenamiento, la creación y la imitación demandan un análisis renovado, que aporte al campo teatral algunas orientaciones más audaces y menos esquemáticas.

Nos proponemos, pues, reflexionar sobre la formación y el entrenamiento actoral a partir de la desarticulación de ciertas nociones añadidas indebidamente a las operaciones de imitar y de crear. Por lo pronto, preferiremos referirnos a la creatividad y desistir del término “creación”. La creatividad es una condición de la búsqueda que en nuestra opinión inicia el actor, sin conocer exactamente hacia dónde se dirige. No tiene otro objetivo más que el del encuentro con los espectadores para reorientar la búsqueda a partir de la experiencia estética que se genera en el espectáculo. A la vez, con respecto a la imitación optaremos por reflexionar acerca de la tesis del contagio. La ventaja de este término reside en su implicación de una fuerza externa al sujeto que aparece en la interacción social. Mientras que la imitación tiende a ser entendida como una reacción automática, el contagio indicaría la apropiación que el sujeto hace de las experiencias de los otros recreándolas.

Este escrito está organizado a partir de un eje que vincula el contagio con la creatividad en el entrenamiento actoral. Sostendremos que lejos de ser contradictorios son complementarios, pues ambos implican la experiencia social compartida, el aporte constructivo del sujeto y la dinámica inacabable de la experiencia teatral. Comenzaremos por una revisión de los estudios acerca del contagio social, lo que nos permitirá discutir algunos aspectos del contagio emocional. A partir de estas consideraciones propondremos caracterizar la creatividad en la formación y el entrenamiento actoral en términos matizados por tesis del contagio. Por último, desarrollaremos algunos lineamientos relacionados con la investigación empírica en el contexto de la formación de actores.

## **El contagio como objeto de preocupación académica**

En cierta forma, debemos a la literatura romántica la sugerente pero confusa idea de que las conductas se propagan gracias al hecho de que un sujeto A observa que otros sujetos las llevan a cabo. Hace dos siglos, se produjo en Europa una serie de suicidios que llevó a las autoridades policiales y médicas a sospechar que por detrás de la decisión de suicidarse, se escondía algún factor que la provocaba. Según un estudio de la época, muchos de los suicidas habían entrado en contacto con la novela de Goethe

*Las cuitas del joven Werther*, cuyo héroe decide matarse, crispado por un amor contrariado. A partir de la convicción de que no había otra razón más que la del contagio para explicar tales suicidios, las autoridades prohibieron el libro en varias regiones de Europa (Phillips 1974).

Al cabo de los dos siglos transcurridos luego de la censura de la novela de Goethe, la investigación sociológica ha relativizado la tesis de que las actitudes, las creencias y ciertas conductas pueden diseminarse a través de la población como si se tratara de infecciones (Sperber, 2005). La simple exposición a veces parece ser una condición suficiente para que se produzca dicha transmisión. Estas ideas simples dieron lugar a la tesis del contagio social, según la cual ciertos fenómenos socioculturales pueden difundirse a través de poblaciones en la forma de epidemias tales como la del sarampión. En su forma menos moderada la tesis del contagio considera que los sujetos no nos apropiamos de ciertas actitudes, conductas o creencias mediante alguna forma de proceso de elección racional, sino por el contacto (visual, intelectual) con alguien que las exhibe.

De hecho, esta tesis ha surgido de la analogía que sugiere el término *contagio*, que tiene sus raíces en la palabra latina *cum tactum*, literalmente “con (un) toque”. *Contagio* se refiere, pues, a un proceso de transmisión por contacto. A partir de la etimología tampoco se despeja la vaguedad de la idea de una transmisión lograda por contacto (visual, o intelectual), ya sea de una enfermedad, o de estados de ánimo. En estos casos de “contacto intelectual” no se requiere la copresencialidad para contagiarse, ya que ciertos artefactos socioculturales como el relato, la poesía o el cine aseguran la difusión con igual eficacia que el contacto físico: así se explicaron en su momento la decisiones suicidas de los más desdichados lectores de Werther, la lectura, la visión a través de los medios o la escucha de un relato que pueden llevar a ciertos sujetos a adoptar actitudes, creencias, o conductas que ven en los otros.

Especialmente hacia fines del siglo XIX la idea del contagio llegó a ser muy convincente para explicar ciertos fenómenos sociales, que despertaban la curiosidad de algunos investigadores. James Mark Baldwin (1894), Gustave Le Bon (1895) y Gabriel Tarde (1903), entre otros, dejaron una serie de reflexiones que no pudieron ser confrontadas mediante la investigación empírica sino hasta 1950. Esta fase de la investigación menos especulativa, y más direccionada a la refutación de hipótesis ha establecido el carácter no necesariamente biológico del contagio, y ha logrado identificar algunas de sus facetas en diversas áreas de la interacción social. Al cabo de

cinco décadas se ha reunido evidencia que sugiere que bajo ciertas circunstancias, el mero contacto entre individuos parece ser una condición suficiente para que ocurra la transmisión social de conductas, creencias o actitudes.

Sin embargo, la falta de precisión en algunas posturas teóricas acerca de las motivaciones de la conducta ha ocasionado que la investigación en torno al contagio evolucionara en forma dispersa. Algunos autores deploran la falta de principios generales de organización y el escaso desarrollo de un marco conceptual que permita reunir toda la evidencia acumulada en un conjunto coherente (Levy y Nail 1993). Esta circunstancia ha impedido que se alcanzaran acuerdos básicos con respecto al mecanismo específico, si es que hay alguno, que subyace al contagio. Debido a esta falta de consensos elementales, las definiciones del contagio que circulan en ámbitos académicos ofrecen un panorama contradictorio<sup>1</sup>, que impide hacer más comprensiva la analogía en que se apoya la idea del contagio. Dicha analogía presume que si un sujeto realiza la misma acción o los mismos movimientos que otro es porque existe una fuerza exterior a los sujetos, que disemina ciertos patrones culturales como si tuvieran propiedades contagiosas.

Esta idea de una fuerza cobraría vigor en la interacción social subyace en la definición de contagio que propone el Manual de Psicología Social de Lindzey y Aronsson (1985): “la difusión de afectos o conductas de un participante de una multitud a otro; una persona sirve como estímulo para la acción imitativa de otra”. Tal definición tiene la ventaja de focalizar y clarificar el fenómeno del contagio, aunque no hay razón para que este quede restringido al escenario de las multitudes, ya que, como vimos, medios de comunicación o textos escritos permiten el contagio de conductas, ideas y actitudes a través de colectividades dispersas.

### **El contagio: ¿las emociones o la conducta?**

A pesar de la multiplicidad de las definiciones que se han venido acumulando acerca del contagio, las diversas líneas de investigación han sostenido la hipótesis central de que los sujetos humanos tienden a uniformar sus ideas, expectativas y conductas aún sin que medien coerciones explícitas o motivos racionales. Esta tendencia hacia la homogeneidad ha sido identificada en varios tipos de conducta a partir de tres

---

<sup>1</sup> Por falta de espacio, remitimos al lector a la consulta de distintas definiciones de *contagio* en los textos que indicamos a continuación: el Diccionario Enciclopédico de Psicología (Furnham 1983), el Diccionario Macmillan de Psicología (Sutherland 1995) y el artículo de Levy y Nail (op. cit.)

enfoques diferentes. En el caso de colectividades o masas dispersas, la evidencia acerca de la intervención del contagio fue obtenida mediante la correlación de datos tomados de crónicas periodísticas sobre historias de suicidios y tasas de suicidios (cfr. Phillips op.cit, Marsden 1998). En el caso de multitudes, los métodos de investigación incluyeron estudios de campo con observación participante o no-participante (cfr. Reicher 1984), o estudios experimentales bajo condiciones de laboratorio (cfr. Freedman, Birskey y Cavoukian 1980). Finalmente, también ha sido conducido un meta-análisis del fenómeno del contagio en el que se consideraron los datos dispares resultantes del conjunto de los dos diferentes enfoques mencionados (cfr. Levy y Nail 1993).

La investigación académica en torno al contagio comprende dos grandes áreas: los estudios acerca del contagio de emociones y los estudios acerca del contagio de conductas. El área del contagio emocional asume que la difusión de ciertos estados de ánimo, tales como la ira, el pánico, y algunos otros se produciría o bien a partir de la copresencialidad de los sujetos, o bien a partir de su sugestionabilidad frente a descripciones verbales vívidas o imágenes realistas. Por su parte, los estudios que investigan el contagio de conductas han desarrollado seis líneas diferentes, según el carácter de la conducta que se difunde: contagio histérico, contagio de trasgresión de normas, contagio de daño auto infligido, contagio de agresión, contagio de conducta de consumidores y contagio financiero.

El contagio histérico es definido como la “diseminación de un conjunto de síntomas entre una población en la que no hay bases manifiestas para que esos síntomas puedan ser establecidos”. (Kerckhoff y Back 1968). Este tipo de contagio implica la difusión por contacto de síntomas y experiencias asociadas con la histeria clínica (alucinaciones, náuseas, vómitos, desmayos, etc.) en ausencia de un contagio biológico.

Otra clase de conducta contagiosa tiene que ver con la trasgresión de normas. La evidencia ha sostenido la tesis de que si un individuo observa o comprueba que otros individuos cometen violaciones, entonces se incrementará su probabilidad de atreverse a conductas similares<sup>2</sup>.

Una tercera clase de conducta contagiosa sobre la que trabajó la investigación, es el daño auto infligido (DAI), cuyo ejemplo principal es el suicidio. Específicamente,

---

<sup>2</sup> Tales contagios han sido identificados entre adolescentes que fuman, en automovilistas o motociclistas que superan la marca de velocidad permitida (Connolly y Aberg 1993), en el abuso de sustancias tóxicas, la delincuencia, la iniciación sexual y la criminalidad (Rodgers y Rowe 1993; Jones y Jones 1995).

la investigación ha demostrado que las tasas de suicidio y otros ejemplos de DAI varían proporcionalmente con la extensión, intensidad y contenido de la exposición, en colectividades tanto locales como dispersas (Phillips 1974, Gould, Wallenstein y Davidson 1989). En la actualidad el contagio es considerado un factor de riesgo aceptado en la investigación sobre el suicidio, y la evidencia ha motivado que se establecieran diversos programas gubernamentales a fin de minimizar los efectos del contagio del suicidio.

Otro centro de interés muy diferente de la investigación en torno al contagio ha sido el llamado contagio bursátil, manifestado en la conducta de los *brokers* o agentes bursátiles que vacilan entre los pánicos de vender y los terrores de comprar. La investigación sobre esta forma de contagio ha consistido en el análisis de los factores que pueden exacerbar y contribuir al fenómeno, tales como el nivel y carácter de la información disponible entre los agentes, y las redes de comunicación social (cfr. Temzelides 1997, Lux 1998).

También la investigación sobre el contagio ha destinado esfuerzos a la conducta del consumidor. En ocasiones, la difusión de modas y tendencias de consumo parece contener propiedades contagiosas, una forma más parecida a las epidemias de influenza que a la conducta racional. Este fenómeno ha impulsado el desarrollo de modelos determinísticos y estocásticos destinados a anticipar ventas y patrones de adopción de los nuevos productos, sobre la base de la ‘contagiosidad’ de los consumidores (Bass, Mahajan y Muller 1990, Rogers 1995).

Por último, cierto sector de la investigación en torno al contagio se ha ocupado de la conducta agresiva, un fenómeno que tiende a producirse, aunque no exclusivamente, en colectividades copresenciales. Los primeros trabajos inscriptos en esta línea de investigación han sido de carácter descriptivo y se restringieron a multitudes encolerizadas de modo transitorio o impredecible (Reicher op. cit., Lachman 1996); desde mediados de los sesenta también se ha acumulado evidencia experimental de laboratorio (Wheeler y Caggiula 1966, Wheeler y Smith 1967) sobre esta problemática.

Como mencionamos más arriba, la investigación en torno al contagio no se ha limitado a la difusión de conductas. Un significativo número de estudios ha identificado varios tipos de contagios emocionales. A diferencia del contagio de conductas, la emoción se contagia en un proceso de interacción específico, en el que los individuos capturan y adoptan el estado de ánimo de aquellos que los rodean (Sullins



1991). La hipótesis de esta línea de investigación pretende que el mecanismo por el cual se diseminan ciertos estados de ánimo reside en nuestra tendencia a sincronizar o imitar expresiones faciales, voces, y posturas con las de quienes se encuentran en nuestro entorno físico inmediato (Hatfield, Cacioppo y Rapson 1993). De esta manera, pues, observamos que los otros efectúan gestos, mantienen ciertas posturas, mueven sus brazos o piernas de determinado modo etc. Relacionamos estos estados o movimientos corporales con pistas acerca del estado de ánimo de los sujetos observados. A su vez, estas pistas nos provocarían o desencadenarían las emociones relacionadas por nuestra cultura con dichos estados de ánimo. La recurrencia y sistematicidad de estas correlaciones permite hablar de patrones expresivos más o menos contagiosos, según la escala de contagio emocional propuesta por Doherty (1997). A partir de una serie de estudios previos, pudo obtenerse evidencia acerca de la mayor o menor facilidad con que ciertos estados emocionales pueden ser contagiados: el humor (Hsee, Hatfield y Chemtob 1992), la ansiedad (Behnke, Sawyer y King 1994), el miedo (Gump y Kulik 1997), la apreciación (Freedman y Perlick 1979) y el disfrute (Freedman et al. 1980).

A fines de siglo XIX, Ribot (1897) analizó las propiedades psicofisiológicas subyacentes al contagio emocional. Además de considerar las tendencias e instintos atribuidos a este tipo de contagio, propuso el concepto de simpatía (del latín y del griego, “comunidad de sentimientos”). Con este concepto Ribot pudo desglosar distintas fases del contagio emocional, a fin de abarcar la plasticidad casi ilimitada de las emociones y su carácter subjetivo, y a la vez comprender la dimensión moral de la existencia social. En su fase primigenia, la simpatía fisiológica es un mero reflejo, automático e inconsciente. Se trata de la tendencia a imitar una actitud, un estado, un movimiento corporal que observamos en otra persona. Este es el contagio en su forma más rudimentaria. Entre simpatía y contagio solo habría una diferencia de aspectos en esta primera fase: la simpatía supone el aspecto pasivo, receptivo del fenómeno; el contagio, su aspecto activo motor. Se manifiesta en algunos animales que forman conjuntos (no sociedades), tales como las jaurías de perros que persiguen, ladran, y se detienen al mismo tiempo frente a un transeúnte, etc. En estos casos, sólo se advierte el impulso a contagiarse de la conducta del otro; por su parte, en los seres humanos también se dan casos de este estilo, como en la carcajada o el bostezo, el caminar al paso, el seguir los movimientos de un acróbata en la cuerda floja mientras se contempla su acto, o se siente como una contusión en una pierna cuando el acróbata tambalea, etc. Esta forma de simpatía juega una parte central en la psicología de las multitudes, o la de

los grupos copresenciales más o menos numerosos, en los que se registran accesos vehementes y pánicos repentinos. En resumen, la simpatía es originalmente una propiedad de la materia viviente: del mismo modo en que existe la memoria orgánica y la sensibilidad orgánica que depende los tejidos de los elementos mínimos de que están compuestos los órganos, también hay un tipo de simpatía orgánica, que se activa por contagio al estar en presencia de movimientos externos.

La siguiente fase corresponde a la simpatía en el sentido psicológico, necesariamente acompañada por la consciencia; esta forma de simpatía crea en dos o más individuos estados emocionales análogos. Los casos más citados son el del miedo, la indignación, el placer, o la tristeza. En todos estos casos, sentimos la emoción que se exterioriza en otro, y que se nos revela fundamentalmente por expresiones fisiológicas, tales como gestos faciales, movimientos de brazos y piernas, tono de la voz, etc. Según Ribot esta fase consiste en dos momentos: el de la armonía psicológica y el de la simpatía propiamente dicha. La armonía psicológica simplemente es un prerequisite para que se pueda dar la simpatía, y constituye la base mínima para cierta solidaridad. Equivale al momento en que “sintonizamos con los demás”, es decir, nos solidarizamos con lo que están haciendo en términos de actitudes corporales y gestuales porque reconocemos que dichas actitudes derivan de ciertos estados de ánimo y comprendemos cuáles son sus estados de ánimo. Por último, en la simpatía, se agrega a la armonía psicológica la manifestación emocional y el sentimiento benevolente hacia los demás. No se trata de un mero reflejo de sentimientos, ya que es un compuesto algo más complejo. En el caso humano la simpatía debe luchar contra el instinto de supervivencia, que no se verifica en otras especies animales gregarias. A diferencia del colectivismo extremo de las hormigas o de las abejas, cuyos individuos se “funden” en una empresa común, lo característico de la acción colectiva humana reside en que cada individuo retiene su subjetividad, a pesar de solidarizarse con los demás respecto de las causas o los objetivos de la tarea. Mientras los individuos de otras especies biológicas son indiferentes a la individualidad propia o ajena, los agentes humanos pueden reaccionar de modos impredecibles, y mutuamente contradictorios: ante un escenario de alto riesgo físico, como un incendio en un ambiente cerrado, algunos tenderán a escapar y otros tenderán a ayudar a los más perjudicados. El contagio, en estos casos, se enfrenta a una fuerza básica de supervivencia que puede conjurarlo. El que decide, conforme sus posibilidades, competencias y valores, es el sujeto; éste interpreta la

situación y reacciona frente a ella, acaso inspirado en las reacciones de los otros, pero resueltamente motivado a actuar por sí mismo.

### **Sobre la creatividad y el cuerpo**

Para exponer nuestro punto de vista, permítasenos retomar el tema del contagio con un ejemplo extraído de una situación en la que ciertas personas compartían de modo casual unos minutos en una fila, a la espera de ser atendidos. Los circunstantes conocían algo genérico de la situación: la esperaba los importunaba, pero al comienzo conservaban cierto tono de la voz, las miradas que se dirigían unos a otros eran fugaces y sólo rara vez se cruzaban, etc. De repente, uno de los circunstantes -llamémoslo “A”- advierte a los demás que la espera se ha vuelto injustamente larga y que les asiste el derecho de reclamar. Hasta entonces, todos habían mantenido un comportamiento calmo, a pesar de que la conversación giraba en torno al tiempo que cada uno estaba perdiendo en esa espera. Otro circunstante -B- decide insultar a los responsables de la demora en la atención. A partir de ese momento, otros circunstantes, refuerzan la protesta y tensan aún más la situación: abuchean, golpean las palmas, etc.

En su forma menos rudimentaria, pues, el contagio implica una respuesta elaborada ante una situación; Más allá de la propensión a contagiarnos del bostezo o de la carcajada de nuestros ocasionales contertulios, los sujetos nos adaptamos a la situación mediante conductas que realizamos porque parecen congruentes con las que realizan otros que comparten la situación con nosotros. Nuestro ejemplo puede ser comprendido también desde la perspectiva de los *frames* de experiencia social (Goffman, 2006) destinados a situaciones específicas: el tono de la voz, la actitud postural, etc. son operaciones que realizamos en conformidad con la situación que estamos experimentando. Se trata de operaciones relacionadas con la comunicación, ellas son indicadores emocionales que comunican por sí mismos, pero que no son tema frecuente de la comunicación. Lo que nuestro ejemplo quiere subrayar es que al interior de un grupo hay quienes anuncian y definen situaciones, quienes efectivamente las inician y quienes siguen a estos y se contagian de éstos. Aun el contagio resulta ser una réplica del comportamiento ajeno con una dosis de creatividad, esto es de refuerzo, de modulación, de aporte personal a la situación social encabezada espontáneamente por un líder.

En nuestro ejemplo, los sujetos que no son A ni B “se contagian” de estos como una forma empática pero a la vez socialmente exitosa de relación. Sin embargo, aún los que actúan por contagio elaboran creativamente su participación, no imitan más que marginalmente lo que hacen los otros; participan proponiendo nuevas expresiones, agitando o descomprimiendo la protesta según su propia percepción y definición de la situación. Este tipo de contagios constituyen un aspecto relevante de los comportamientos sociales, pero no pueden ser asimilados a una fuerza estrictamente exterior a los circunstantes. La respuesta de estos tiende a ser creativa en el sentido en que cada circunstante ratifica o repite el sentido de la acción de los otros con un aporte personal que modula la acción colectiva en la medida de los sujetos participantes.

Por su parte, también hemos propuesto que la creatividad no implica resultados absolutamente originales, producto de la “iluminación” del artista. En el caso específico del actor, el hecho de leer un texto ya le provoca reacciones, en principio producidas por el contacto con la palabra escrita, que necesariamente son orgánicas para poder ser sentidas (Damasio, 2000) y pueden resultar disparadoras de una indagación dramática, que compondrá en dosis que no pueden calcularse *a priori* reacciones creativas y respuestas contagiosas. En todo caso, es la corporeidad historiada en forma de subjetividad la que opera en el contacto inicial, orienta la búsqueda y define intuitivamente los objetivos que habrán de alcanzarse. La creatividad actoral (constituida por la integralidad de repeticiones moduladas) se pone en funcionamiento a partir de las experiencias previas, que permiten al actor entablar una relación con las ideas y las sensaciones que el texto, u otro tipo de experiencias le sugiere. La construcción del hecho teatral dependerá de cómo modulen la acción colectiva las personas intervinientes en el proceso de entrenamiento destinado a una puesta en escena o a una interpretación dada. Como en el ejemplo de la fila, el contagio no señala ya la estricta semejanza entre los comportamientos, sino los modos en que las ideas, sensaciones y emociones de los circunstantes se estimulan recíprocamente.

Probablemente, en ese intercambio, en el que se asimilan y adaptan experiencias de vida heterogéneas en la construcción de un fenómeno colectivo como el teatral, la hipótesis del contagio juegue un papel preponderante para comprender los modos en que los sujetos se adaptan a las características de su entorno. Sin embargo, se muestran insuficientes las versiones revisadas más arriba acerca del contagio, pues no llegan a establecer si, en la vida adulta, el contagio se realiza como un acto consciente de

apropiación de conductas ajenas o como una imitación acrítica de los demás circunstancias.

En lo que hace específicamente al entrenamiento del actor, la posibilidad de discernir entre la apropiación consciente o la imitación acrítica resulta un campo de investigación muy fértil. En principio, porque el objetivo de un entrenamiento actoral, es, o debería ser según nuestro planteo, un modo de sensibilizar al sujeto, motriz, expresiva y emocionalmente, para descubrir sus posibilidades de acción y relación y ampliar, de esa forma su capacidad de respuesta. En esta búsqueda de ampliación de las conductas expresivas y motrices, la noción de creatividad se constituye en el eje orientador de las indagaciones.

Es decir, si el actor entrena, debería en principio, reconocer sus patrones, motores, emocionales y expresivos, para diseñar, sobre esa base estrategias para la ampliación de conductas cotidianas que adquieran sentido dentro de las lógicas espacio temporales propias de la creación escénica.

En este sentido, los investigadores del campo de los estudios corporales vinculados al desarrollo motriz y expresivo del sujeto pueden aportar datos relevantes para la discusión que estamos planteando. Una de las vertientes de este campo es denominado Educación Somática,<sup>3</sup> cuyo principal referente, Thomas Hanna, lo define como “el arte y la ciencia de un proceso relacional interno entre la consciencia, lo biológico y el medio ambiente, estos tres factores siendo vistos como un todo actuando en sinergia” (Fortin, 1999, 40).<sup>4</sup>

Desde esta óptica, la tendencia a la imitación de comportamientos, forma parte del proceso de adaptación del sujeto a su entorno y lo que podríamos entender como contagio emocional a través de la sincronización de posturas, expresiones faciales y vocales, etc, constituye una de las primeras formas de socialización del ser humano. (Bainbridge Cohen, 1993). Este proceso, también definido y estudiado por Lacan como

---

<sup>3</sup> Este campo de estudio, cuyos orígenes pueden encontrarse hacia finales del siglo XIX, fué institucionalizado con la fundación en 1990 de la International Somatic Movement Education and Therapy Association (ISMTEA), en Estados Unidos.<sup>3</sup> Existe también otra asociación que institucionaliza el término, la Regroupement pour l'Éducation Somatique, fundada en Québec, Canadá

<sup>4</sup> Según Fortín, la Educación Somática se desenvuelve “a través de un análisis diferenciado del cuerpo donde las estructuras orgánicas nunca están separadas de sus historias pulsionales, imaginarias e simbólicas” (Op. Cit). Según Fortin, la Educación Somática se interesa, entre otros, por la construcción de los gestos fundamentales considerados “una especie de pré-requisito sobre el cual se pueden implantar los aprendizajes motores más complejos”. En la práctica, esos gestos se abordan tanto sobre una base motriz como simbólica apuntando a un refinamiento sensorial a través de ejercicios físicos que posibilitan el reconocimiento del plano sensorio-motor como sistema orgánico. Por tal motivo proponer un trabajo de refinamiento de la propiocepción para el entrenamiento del actor facilita el desarrollo del proceso de aprendizaje y autoconocimiento. (Fortín, 1990, 40.)

el Estadio de los Espejos, permite comprender como el ser humano desde sus primeros meses de vida percibe los movimientos de los sujetos a su alrededor y atribuye sentido a dichos movimientos, sin que exista aun en su evolución psicomotriz la posibilidad de responder en forma autónoma y subjetiva a los estímulos provenientes del exterior

De esta manera las actitudes, gestos y movimientos de los sujetos que constituyen el entorno social inmediato del niño, son incorporados a la construcción del esquema corporal como elementos fundantes de su comportamiento. El niño crece imitando y en este proceso incorpora formas expresivas y motrices de aquellos que son los encargados de abrirle las puertas del mundo. Desde esta relación fundante con su entorno, se constituyen las demás formas motrices y expresivas que el sujeto desarrollará en su evolución psicomotriz como parte de su interacción social.

Al analizar los comportamientos de un sujeto, resultará difícil advertir si los mismos forman parte de su herencia genética, o son la resultante de su evolución social, como modo de adaptación y asimilación a su entorno. Las investigaciones al respecto (Cohen, 1993; Fitt, 1988) sostienen que la construcción de patrones motores y expresivos acontece en un cruce entre aspectos genéticos y culturales<sup>5</sup>.

¿En qué sentido, pues, podemos hablar del entrenamiento actoral como un proceso creativo? Tal como describimos más arriba, la creatividad es una búsqueda que no necesariamente producirá resultados absolutamente novedosos. Más bien, con su entrenamiento el actor, indaga críticamente en su entrenamiento aquellas conductas cotidianas a partir de las cuales diseñará las lógicas de acción que lleven adelante una situación dramática dada. Análogamente, todas las personas nos adaptamos a las particularidades de cada situación, respondiendo con comportamientos que al mismo tiempo que nos identifican nos vinculan con los otros. Según nuestra hipótesis en ese proceso combinamos creatividad e imitación en dosis variables. Tal vez, como sostiene la hipótesis del contagio, se contagien los comportamientos pero los modos en que los adaptamos a nuestra corporeidad son personales y, por lo tanto, cada uno creará un procedimiento propio para la imitación.

---

<sup>5</sup> Cohen ha identificado dieciséis patrones básicos de desarrollo neurokinesiológico que constituyen la base genética de la motricidad del ser humano a partir de la cual, se incorporan nuevos patrones. En lo que podríamos definir como un proceso espiralado, cada nuevo patrón se edifica sobre la base de los anteriores operando una articulación entre constitución genética y evolución social. (Cohen, 1993)

Como responsables de la coordinación de grupos de entrenamiento para actores, hemos observado que la imitación de comportamientos sociales correspondería a la fase pre objetiva (M Ponty, 1994). El sujeto realiza la adaptación sin efectuar una lectura crítica del proceso que lleva a cabo; podría decirse que imita por una compulsión por pertenecer a y ser reconocido en un grupo, pero pocas veces toma conciencia clara de las causas que inciden en la adopción de determinados comportamientos. Sin embargo, es posible advertir que en las adaptaciones los sujetos hacen de los modelos conductuales imperantes, impartidos por la cultura hegemónica, existe un modo de apropiación que es particular del grupo y de los individuos que lo constituyen.

En nuestras latitudes, esta problemática se vuelve relevante en virtud de la necesidad de generar espacios de creación que construyan vínculos comunitarios entre sus hacedores, tendientes a la legitimación de un espacio teatral original. Por esta razón y remitiéndonos a nuestro objeto de estudio es necesario plantear el reconocimiento y la toma de conciencia de los procedimientos subjetivos puestos en juego para adaptar conductas, ya que en ellos se encuentra el germen de la creatividad.

Nuestra propuesta, entonces, plantea procesos de autoconocimiento como técnicas de entrenamiento del actor. Dichas técnicas están orientadas a la elaboración de estrategias personales de diseño de comportamientos. A partir del reconocimiento de los modos subjetivos de apropiación e imitación de conductas, la tarea de entrenar supondría para el actor, además de sensibilizarlo sensorialmente, el reconocimiento de sus propios procesos creativos, que articulan su comportamiento social. ¿Podríamos hablar entonces de objetivación de los modos de contagio como vehículo para la resiliencia a través de la creación escénica? ¿Podría entonces constituir el entrenamiento del actor un modo de autopoiesis de poéticas teatrales?

## **Conclusión**

A fines de los setenta, Ross Chambers (1980) propuso una teoría relacional del teatro según la cual las artes escénicas conjugaban dos polos opuestos: uno orientado a promover la ilusión y el otro, crítico y contradictorio, a denunciarla. La fuerza del primer polo reside en el aspecto emotivo, que captura a los espectadores y los sumerge en una vivencia de cuyo carácter ficcional se es consciente en todo momento. La intensidad del segundo polo corresponde al juego que sigue al espectáculo: se experimenta lo ficticio como si fuera la realidad, para luego salir a experimentar lo real como si fuera ficticia. Ambos polos se dejan expresar en las figuras emblemáticas de la

máscara y el espejo. La máscara oculta y a la vez muestra; el espejo refleja lo que se le pone enfrente, pero al mismo tiempo insinúa que dentro de él se desarrolla otro mundo. Este juego de remisiones y contradicciones ha inspirado nuestra combinación de contagio y creatividad.

## **Bibliografía**

Bainbridge Cohen, Bonnie. 1993. *Sensing, Felling and Action*. Northampton. Contact Editions,

Bass, F.M., Mahajan, V., y Muller, E. (1990) "New product diffusion models in marketing: A review y directions for research". *Journal of Marketing*, 54, 1: 1-26.

Chambers, R. (1980) Le masque et le miroir. Vers un théorie relationnelle du théâtre. En *Études littéraires*. N° 13, III, 1980, 397-412.

Connolly, T. y Aberg, L. (1993) Some contagion models of speeding. *Accident Analysis y Prevention* 25, 1: 57-66.

Durand, R. (1980) La voix et le dispositif théâtral. En *Études littéraires*. N° 13, III, 1980, 387-396.

Fitt, Sally. 1988. *Dance Kinesiology*. New York. Schirmer Books.

Freedman, J.L., Birsky, J. y Cavoukian, A. (1980) "Environmental determinants of behavioral contagion: Density and number". *Basic and Applied Social Psychology*, 1: 155-161.

Fortin, Silvie. 1999. "Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança". En *Cadernos do GIPE-CIT, N°2. Estudos do Corpo*. Salvador. UFBA.

Gould, M.S., Wallenstein, S., y Davidson, L. (1989) "Suicide clusters: A critical review. *Suicide and Life Threatening Behavior* 19: 17-29.

Hatfield, E., Cacioppo, J.T. y Rapson, R.L. (1993) *Emotional Contagion*. New York, CUP.

Jones, M.B., y Jones, D.R. (1995) "Preferred pathways of behavioral contagion". *Journal of Psychiatric Research*, 29, 3: 193-209.

Kerckhoff, A.C. y Back, K.W. (1968) *The June Bug: A Study en Hysterical Contagion*. New York, Appleton-Century-Crofts.

Lachman, S.J. (1996) "Psicological perspective for a theory of behavior during riots". *Psicological Reports*, 79, 3: 739-744.

Levy, D.A., y Nail, P.R. (1993) "Contagion A theoretical y empirical review and reconceptualization". *Genetic, Social y General Psychology Monographs*, 119: 235-183.



Lindzey, G. y Aronsson, E. (1985) (eds.) *Handbook of Social Psychology: Group Psychology and the Phenomena de Interaction* (3rd Ed.) Lawrence Erlbaum Ass.

Lux, T (1998) The socio-dynamics of speculative markets: interacting agents, chaos, and the fat tails of return distribution. *Journal of Economic Behavior and Organization* , 33, 2: 143-165.

Matoso, E. (2001) *El Cuerpo Territorio de la Imagen*. Letra Viva. Buenos Aires.

Marsden, P.S. (1998) "Operation alising memetics - Suicide, the Werther effect, y the work de David P. Phillips". *Proceedings de the 15th Internación al Congress on Cybernetics, Namur, Belgium*.

McDougall, W. (1920) *The Group Mind*. New York. Knickerbocker Press.

Phillips, D.P. (1974) "The influence of suggestion on suicide: Substantive y theoretical implications of the Werther effect". *American Sociological Review*, 39, (Jun), 340-354.

Reicher, S.D. (1984) "The St. Paul's riot: An explanation of the limits de crowd action in terms de a social identity model". *European Journal de Social Psicology*, 14: 1-21.

Rodgers, J.L. y Rowe, D.C. (1993) Social contagion and adolescent sexual-behavior - a developmental EMOSA model. *Psicological Review*, 100, 3: 479-510.

Rogers, E. M. (1995) *The Diffusion of Innovations* (4th ed). New York. The Free Press.

Sperber, Dan (2005). *Explicar la cultura: un enfoque naturalista*. Madrid, Morata.

Showalter, E. (1997) *Hystories*. New.York. Columbia University Press.

Sullins, E. S. (1991) Emotional contagion revisited: Effects of social comparison and expressive style on mood convergence. *Personality and Social Psicology Bulletin*, 17: 166-174.

Temzelides, T. (1997) "Evolution, coordination , and banking panics". *Journal de Monetary Economics* 40, 1: 163-183.

Wheeler, L. y Caggiula, A.R. (1966) The contagion of aggression. *Journal of Experimental Social Psicology*, 2: 1-10.

Wheeler, L. y Smith, S. (1967) Censure of the model in the contagio of aggression. *Journal of Personality and Social Psicology*, 6: 93-98.